

Павельчук І. Сучасний український постімпресіонізм: живопис Ігоря Мельничука

УДК 75.036.4(477)"19/20"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-7>

Іванна ПАВЕЛЬЧУК,

orcid.org/0000-0002-7471-1679

доктор мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри рисунку та живопису

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) ivaravelchuk@yahoo.com

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ: ЖИВОПИС ІГОРЯ МЕЛЬНИЧУКА

У статті досліджується творчість сучасного київського постімпресіоніста Ігоря Мельничука періоду 1990–2020-х років. Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення феномена постімпресіонізму в українському живописі кінця XX – початку XXI століть. У культурно-філософському дискурсі радянського та пострадянського часу постімпресіонізм розглядали як локальний епізод французької культури. Новизна сучасної методології полягає в тому, що історичний досвід паризьких постімпресіоністів розглядається як нова традиція синтетичного мистецтва – явище безперервно репродуктивне, не обмежене географічними та історичними порогами. У живописі постімпресіонізму акумулювалися уявлення пізнього ар нуво 1890–1900-х років, зорієнтовані на символічну квінтесенцію міфотворення. Специфікою такого живопису є те, що творчий задум передається глядачу через асоціативно-символічне сприйняття барв, при цьому зростає етнокультурна впізнаваність колориту.

Творче становлення І. Мельничука припало на час здобуття Україною державної незалежності. Цей історичний період супроводжувався активними пошуками шляхів відродження національної культурної ідентичності. Можливість підкреслити кольором національну приналежність мистецтва привернула до хроматичного живопису увагу нової плеяди українських художників: О. Бідношея, О. Гарагонича, Т. Дудки, В. Іваніва, А. Криволапа, М. Луніва, Л. Павленка, І. Солодовнікова, А. Чеботару, Б. Фірцака, серед яких живопис І. Мельничука займає чільне місце. За матеріалами мистецької біографії київського постімпресіоніста було зафіксовано траєкторію його творчого наступництва, засвоєного в студентські роки від художників-викладачів В. Гуменюка та В. Забайти. В дослідженні обґрунтовано нововведені засоби художнього синтезу, що дозволили І. Мельничуку підкреслити неповторність українського постімпресіонізму, відмінного від французького періоджерела. Аналіз творчості І. Мельничука систематизовано у жанрах пейзажу, портрету, натюрморту, тематичної композиції. На підставі зібраних матеріалів узагальнено й типізовано ідейно-художні та формально-практичні властивості його постімпресіоністичного живопису. Доведено суспільно-культурне значення його оригінальної творчості.

Ключові слова: ар нуво, хроматичний, символ, метафора, синтез мистецтв, фольклор, український постімпресіонізм.

Ivanna PAVELCHUK,

orcid.org/0000-0002-7471-1679

Doctor of Art History, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Drawing and Painting

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine) ivaravelchuk@yahoo.com

MODERN UKRAINIAN POST-IMPRESSIONISM: PICTORIAL ART OF IHOR MELNYCHUK

The publication is devoted to the research into the works by the contemporary Kyiv-based post-impressionist Ihor Melnychuk during the period: 1990-2020. The importance of such theme is explained by the need to understand the phenomenon of post-impressionism in the Ukrainian pictorial art. In the cultural and philosophical discourse of the Soviet and post-Soviet times, post-impressionism was seen as a local episode of French culture. The novelty of modern methodology is that the historical experience of the Parisian Post-Impressionists is seen as a new tradition of synthetic art: the phenomenon which is reproductive and continuous, and not limited to geographical and temporal thresholds. In the post-impressionistic pictorial art, the ideas of the late Art Nouveau of the 1890s and 1900s are focused on the symbolic quintessence of myth-making. The specificity of such pictorial art consists in the fact that the creative idea is transmitted to the viewer through the associative perception of colors, while increasing the ethnic and symbolic recognizability of color.

I. Melnychuk's creative development coincided with the time of Ukraine's gaining its independence as a state. This historical period was accompanied by an active search for ways to revive the national cultural identity. The opportunity

to emphasize the national belonging of the painting art due to color drew the attention of a new constellation of Ukrainian artists to post-impressionism: Oleksiy Bidnoshey, Oleg Garagonich, Taras Dudka, Viktor Ivaniv, Anatoly Krivolap, Maryan Luniv, Leonid Pavlenko, Ihor Solodovnikov, Boris Firtsak, Andriy Chebotalny, among whom I. Melnychuk's pictorial art is distinguishable. Based on the materials of the Kyiv post-impressionist's artistic biography, the path of his creative succession, mastered during Ihor's student years due to his teachers Volodymyr Humeniuk and Vasyl Zabashta, has been identified. The research resulted in establishing the newly substantiated means of artistic synthesis, which had led I. Melnychuk to emphasize the uniqueness of Ukrainian post-impressionism, different from the original French source. The analysis of I. Melnychuk's works is systematized in the genres of landscape, portrait, still life, and thematic composition. On the basis of the collected materials, the high-principled artistic as well as formal practical features of his post-impressionist paintings are generalized and typified. The social and cultural significance of his oeuvre is proved.

Key words: art nouveau, chromatic, symbol, metaphor, synthesis of arts, folklore, Ukrainian Post-impressionism.

Постановка проблеми. Публікацію присвячено дослідженню українського постімпресіоністичного живопису кінця XX – початку XXI століть, що розглядається на прикладі мистецької практики провідного київського колориста І. Мельничука. Започаткувавшись у задзеркаллі естетико-філософських доктрин *fin de siècle*, паризький постімпресіонізм набув міжнародної популярності наприкінці першої декади 1900-х років. Нове синтетичне мистецтво, в якому поєдналися об'єктивні враження творця із його суб'єктивними уявленнями про прекрасне, стимулювало розвій ірраціонального бачення, на підґрунті якого формувався новий європейський імідж сучасного українського живопису. Творчий досвід піонерів українського модерну заклав проєвропейські традиції в живопис XX століття. Інтроективне бачення постімпресіонізму, інтегроване через педагогічну діяльність О. Мурашка, А. Маневича, Ф. Кричевського, О. Новаківського, І. Северина, М. Бурачека та А. Ердєлі, адаптувалося і розвинулося у творчості послідовників радянського періоду 1950–1990-х років: Р. Сельського, О. Шатківського, Е. Кондратовича, Г. Глюка, А. Коцки, Т. Яблонської. З'явилася система практичних знань про хроматичний живопис, яку наслідували учні від учителів. З приходом доби Незалежності з'явилася можливість відкрито вивчати живописні традиції французького *ар нуво* в мистецьких закладах України. Загальноукраїнська переорієнтація культурної політики надала можливість новій генерації студентів 1990-х років звільнитися від смакових стереотипів радянської школи «соцреалізму». Формування творчого світогляду І. Мельничука пройшло послідовні етапи розвитку: від дзеркальної імітації натури до відтворення узагальнених вражень про природні явища. Шлях київського постімпресіоніста до створення символічного образу-метафори простягнувся в тридцять років щоденної праці 1990–2020-х років. Оновлення постімпресіоністичної парадигми у практиці І. Мельничука презентує проєвропейський вектор мистецького наступництва та орга-

нічний зв'язок сучасної української живописної школи із надбаннями світової культури.

Аналіз досліджень. Результати проведеного аналізу широкого кола мистецтвознавчої літератури свідчать про майже повну відсутність у вітчизняному науковому дискурсі напрацювань у галузі українського постімпресіонізму. Встановлено, що творчість його послідовників зазвичай подавали в контексті інших художніх течій. Перші дискусії, присвячені проблемі асиміляції постімпресіоністичного досвіду у практиці українських живописців XX століття, розпочалися на початку XXI століття. Серед поодиноких публікацій привертають увагу матеріали київських дослідників Д. Горбачова й О. Найдена, оприлюднені 2011 року у п'ятому томі «Історії української культури» (Горбачов, Найдено, 2011: 359). Автори виділяють коло митців, у творчості яких адаптувалися тенденції паризького живопису *ар нуво*: О. Мурашка, А. Маневича, Г. Нарбута, О. Новаківського, М. Пимоненка, І. Труша. Мистецтвознавці слушно зауважують, що формальні засади хроматичного колоризму піонери українського модерну використовували в органічному зв'язку з народною темою. Оновлений тематичний репертуар українського живопису початку XX століття автори визначають як «народницький реалізм за доби постімпресіонізму» (Горбачов, Найдено, 2011: 359–360).

З приводу останнього слід зазначити, що в контексті метафоричної природи постімпресіонізму дефініцію «народницький реалізм» сприймають неоднозначно. Принцип художньої інтерпретації засобами синтезу, що лежить в основі постімпресіонізму, передбачав відмову від реального документалізму. Видається дискусійним і визначення «доба постімпресіонізму». Дефініція «доба» передбачає, що засади постімпресіонізму поширилися в усі ділянки національної культури – архітектуру, музику, літературу, театр. Натомість в історичній реальності постімпресіоністичні пошуки обмежилися теренами живопису та графіки. В іноземній історіографії постімпресіонізм

розглядають як одну з живописних тенденцій ар нуво кінця 1880-х – початку 1900-х років, специфіка якої не поширилася в інші галузі образотворчого мистецтва. Узагальнюючи викладене, відзначимо, що недостатнє обґрунтування окремих положень згаданої праці не зменшує її значення загалом, позаяк вперше живописні шукання О. Мурашка, А. Маневича та М. Бурачека розглядаються в контексті успадкування постімпресіоністичного досвіду (Горбачов, Найдено, 2011: 359–367).

17 травня 2013 року у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка відбувся захист дисертації «Культурно-мистецькі процеси в середовищі української діаспори кінця 1940–1970-х років: поліваріантність художнього досвіду» знаної львівської художниці Г. Новоженець-Гаврилів. У контексті дослідження побіжно висвітлювалася проблема поширення постімпресіонізму у колі українських виучеників польських мистецьких закладів. Авторка зазначає, що випускники Краківської академії мистецтв переймали засади французького живопису ар нуво через адаптовану поляками версію – «капізм»: «Постімпресіоністичні шукання та впливи польського колоризму спровокували паралельні шукання в малярстві П. Меґика, О. Шатківського, С. Луцика, І. Нижник-Винників, О. Обаля, К. Мазура, М. Грегорійчука, А. Манастирського, О. Ліщинського та інших» (Новоженець-Гаврилів, 2013: 150). Виходячи із геолокальної методології дослідження, Г. Новоженець-Гаврилів систематизувала мистецькі явища за приналежністю до регіональних угруповань діаспори, тому процес асиміляції постімпресіонізму «загубився» на тлі масштабного обговорення виставкової та громадської діяльності художників-емігрантів 1940–1970-х років. Спостереження Г. Новоженець-Гаврилів за процесом генетичної модифікації французького постімпресіонізму в польський «капізм» зустрічаються по всьому тексту у зв'язку із творчістю відомого колориста-емігранта С. Борачка (Новоженець-Гаврилів, 2013: 52, 58–59, 65, 70, 82, 90, 108). Авторка не ставила на меті всебічно обґрунтувати специфіку адаптації провідних тенденцій європейського модерну в мистецьких колах української діаспори, але результати її тринадцятирічного дослідження 2000–2013-х років стали справжнім науковим відкриттям у вивченні цієї актуальної проблеми вітчизняного мистецтвознавства.

Восени 2013-го року вийшла у світ монографія авторитетної львівської вченої Г. Стельмашук «Українські митці у світі: матеріали до історії

українського мистецтва ХХ століття», до якої увійшов окремий підрозділ «Борачок Северин. Маляр-постімпресіоніст» (Стельмашук, 2013: 87–93). Тож живописний напрям, в якому працював С. Борачек, був остаточно визначений. У матеріалах Г. Стельмашук систематизовано основні етапи виставкової діяльності С. Борачка періоду 1920–1930-х років. Розгорнутий мистецтвознавчий аналіз надає уявлення про діапазон творчих зацікавлень С. Борачка, що реалізувалися і на теренах монументального мистецтва. Переконливим аргументом публікації є ілюстрації постімпресіоністичних образів С. Борачка з приватних збірок.

13 листопада 2020 року у Львівській національній академії мистецтв відбувся захист дисертації «Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ століття: історичні витoki, джерела інспірації, специфіка розвитку» сучасної київської колористки І. Павельчук, в якій вперше було уведено до наукового обігу концепт «український постімпресіонізм» (Павельчук, 2020). Запропонована до друку публікація «Сучасний український постімпресіонізм: живопис Ігоря Мельничука» підготовлена за матеріалами останнього підрозділу дисертації, що захищалася на правах рукопису (Павельчук, 2020: 445–451).

Творчість київського постімпресіоніста І. Мельничука вивчалася від початку 2000-х років. Підґрунтям дослідження стали численні інтерв'ю з художником, спільне обговорення нових мистецьких проектів у київській майстерні митця. Під час написання публікації вивчалися рукописи І. Мельничука з його персонального архіву (Мельничук, 2018). Додатково опрацьовувалися матеріали, присвячені діяльності його вчителя В. Забашти (Підгора, 1999). Корисними виявилися сучасні журнальні публікації про творчість І. Мельничука (Букет, 2011; Петрашик, 2011; Февральський, 2002).

Позаяк постімпресіоністичне міфотворення здійснюється засобами художнього синтезу, в публікації були використані тези Вагнерівського вчення *Gesamtkunstwerk* (Вагнер, 1978) та сучасні наукові реляції російської дослідниці О. Іванової «Античное наследие в *Gesamtkunstwerk* Рихарда Вагнера» (Іванова, 2005). Не втратила актуальності теорія авторитетного етнографа П. Богатирева про безперервний характер поновлення народних традицій (Богатырев, 1971). Використані у роботі праці надали можливість всебічно обґрунтувати процес асиміляції європейських традицій в сучасному українському мистецтві.

Мета статті – проаналізувати постімпресіоністичний живопис І. Мельничука періоду

1990–2020-х років. Поставлена у дослідженні мета зумовила вирішення низки завдань: визначити та систематизувати сюжетно-тематичні преференції авторського постімпресіоністичного міфотворення, обґрунтувати специфіку художніх засобів відтворення, типізувати складові частини постімпресіоністичного синтезу, довести незапозичену національну самобутність українського постімпресіонізму в інтерпретаціях І. Мельничука.

Виклад основного матеріалу. Послідовним виразником українського постімпресіонізму є сучасний київський живописець І. Мельничук, який народився 17 травня 1969 року в селі Коцюбинчики Чортківського району Тернопільської області. Вивчення творчої біографії та архівних матеріалів 1980–2000-х років дає розуміння, що від самого початку фахового становлення майбутній постімпресіоніст навчався в традиціях формального хроматичного кольоропису. Упродовж 1985–1989-х років митець здобував початкову художню освіту в Косівському технікумі народних художніх промислів під керівництвом В. Гуменюка (рис. 1), який, своєю чергою, засвоїв культуру хроматичного живопису від одесита В. Гегамяна – вихованця великого вірменського постімпресіоніста М. Сар'яна (1880–1972) (Мельничук, 2016: 2). Позаяк Косівський технікум спеціалізувався на ужитковому мистецтві, у навчальних програмах домінували формальні принципи образотворення, а композиції створювали на засадах декоративно-площинної стилізації. Отож у дев'ятнадцять років І. Мельничук опанував

основи хроматичного кольорознавства, свідченням чого є «Автопортрет» (1988), створений на четвертому курсі (Павельчук, 2020: 860).

Упродовж 1991–1996-х років І. Мельничук продовжив навчання на живописному факультеті НАОМА в майстерні В. Забашти (1918–2016), який орієнтував студентів на традиції французького живопису ар нуво. В. Забашта знайомив своїх вихованців із творами імпресіоністів та експресіоністів, не тільки французьких, але й угорських, польських і румунських (Підгора, 1999: 7). У своїх навчальних програмах художник насамперед орієнтував студентів на українську тематику, розвиваючи в них почуття національної пасіонарності. По завершенні навчання 1996 року І. Мельничука запросили на дворічне стажування в асистентуру під керівництвом В. Гуріна (1939–2018).

Хоча творчі зацікавлення І. Мельничука поширюються на всі жанри, тема української природи посідає визначне місце в його творчості, що підкреслюють дослідники його живопису (Букет, 2011; Петрашик, 2011; Февральський, 2002). Досвід плеризму увійшов у щоденну практику майбутнього постімпресіоніста «чорнобильським» літом 1986 року, коли на плер до Косова приїхала група київських студентів разом із викладачем В. Баріновою-Кулебою: «Після того, як вони завершили свою програму і виїхали, довідався, що друга група працює у Верховині, поїхав туди до них і зняв самостійно квартиру. Працював з ними ще цілий місяць», – дізнаємося з архівних матеріалів постімпресіоніста (Мельничук, 2016: 4). Про свої перші плерери І. Мель-



Рис. 1. В. Гуменюк. Осінній натюрморт. 1988. Полотно, олія. 85×116 см

ничук згадував, що 1987 року В. Гуменюк повіз другокурсників на пленер до Одеси, а наступного року запросив його поїхати в товаристві Анатолія Гордійчука на тижневий пленер до Кам'янця-Подільського. Працюючи разом з досвідченими пейзажистами, І. Мельничук одразу усвідомив стихійну специфіку пленеризму. З кінця 1980-х років українська природа стала незмінним джерелом його творчого натхнення.

Швидкоплинний режим праці навчив живописця мислити компактно: швидко схоплювати показові барви, характерний силует і географічну специфіку місцевості. Малюючи в літню спеку й зимовий холод, майбутній постімпресіоніст збагачувався враженнями про непередбачливу експресію природної стихії. Проте емпіричні враження слугували лише імпульсом для реалізації творчого потенціалу. Основне правило полягало в енергійній переробці свіжих вражень для створення уявного образу-метафори. Тобто методи візуалізації були зумовлені процесом синтезу. Тому художнє міфотворення стало для І. Мельничука справою професійно необхідною. Будь-яка придорожня квітка, змалюванням якої б не спокусився естет-натураліст, магнетизувала уяву І. Мельничука новою додатковою можливістю художнього перетворення (Павельчук, 2020: 446).

Усе тривіальне трансформувалося у фантазіях художника до екзотично-казкових масштабів. Незримий бік реальності та можливість удосконалювати довкілля власним творчим поривом підіймала професійний ентузіазм І. Мельничука до категорії чародійства. Магічним пензлем живописець перетворював усе буденне й сіре на неповторне, святково-яскраве. На прозаїчному українському городі просто серед капусти вирости диковинні мальви фантастичних кольорів («Вечоріє», 2006). І таких флуоресцентних відтінків П. Гоген не міг побачити в Таїті, бо вони були вигадані І. Мельничуком в уяві. У реальному житті не існувало таких речей, яких І. Мельничук не міг би перетворити на щось нетривіальне й винятково прекрасне. Вагнерівське світосприйняття «Gesamtkunstwerk», яке дозволяло трансформувати дійсність, стало щоденним професійним ритуалом художника. Його інтроспективне вміння бачити емпіричний світ у кращому світлі, надавати недосконалості об'єкту шанс стати досконалішим прогресувало з роками (Павельчук, 2020: 447).

У пейзажних інтерпретаціях І. Мельничука 2000-х років відтворені не сюжети з українською природою, а символічно-емоційне відчуття її національної своєрідності. Характерні відтінки

червоних, зелених і помаранчевих барв, що споконвіку прикрашають народні килими, рушники чи писанки, заповнили хроматичний космос живописних композицій асоціативними меседжами про українське. Краєвиди-враження, у яких акумулювалися уявлення про невисловлений ліризм природних станів, утілилися в низці поетичних метафор: «Голубі тіні» (2005), «Вечоріє» (2006), «Настрій Карпат» (2007), «По дорозі на Писаний Камінь» (2009), «Тиша» (2012), «Сильно-сонячно» (2019). Назви краєвидів свідчать, що митець відтворює не природний сценарій, а «настрій» і своє натхнення, що проєктуються на полотно вибухом хроматичних асоціацій (Павельчук, 2020: 447).

Не менш вагоме місце у творчості київського постімпресіоніста посідає портретний жанр. Серед образів кінця 1990–2020-х років можна виокремити: «Заквітчана космачанка» (1995, рис. 2), «Яблуневий спас» (1998, рис. 3), «Кум» (2000), «Ксеня» (2001), «Пані Кобючка» (2002), «Княгиня з Криворівні» (2002) «Українська Венера» (2003), «Музики з Буківця» (2004), «День української хустки. Розмова» (2005), «Замріяна» (2010), «Княгиня» (2013), «Гуцулка з масничкою» (2013), «Костя в гуцульському строї» (2018, рис. 4), «Від зорі до зорі» (2019), «Погляд у мрію» (2020, рис. 5).

У згаданих портретах основним персонажем, як правило, є звичайний верховинець-гуцул, образ якого типізовано до імперсонального іміджу українського аборигена – автентичного носія національних традицій. Неповторною своєрідністю вирізняється портрет літнього гуцула, змалюваного на тлі яскравих народних килимів, який метафорично називається «Яблуневий спас». І. Мельничук розповідав, що цей образ він малював з свого батька Юліана Юліановича (Мельничук, 2016: 7). Етно-екзотика набуває в портреті надзвичайної експресії, сприймаючись як символічна максима поняття «українське». Хоча живописець використовує традиції народного мистецтва як засадничий субфактор постімпресіоністичного синтезму, його інтерпретація виходить далеко за межі суто етнографічної цитати.

Динаміка барв органічно збалансована із сецесійною програмою присутності орнаменту, що забезпечує синтетичне взаємопроникнення форми та кольору, створюючи органічне відчуття синергії. Принцип формального підпорядкування хроматичних засобів експресії загальній орнаментальній концепції став затребуваним у практиці європейських художників модерну на зламі XIX–XX століть завдяки ствердженню сецесійної культури у Відні, Мюнхені, Кракові, Львові та інших



Рис. 2. І. Мельничук. Заквітчена космачанка. 1995.
Полотно, олія. 140×100 см



Рис. 3. І. Мельничук. Яблуневий спас. 1998.
Полотно, олія. 120×100 см



Рис. 4. І. Мельничук. Костя в гуцульському строї.
2018. Полотно, олія. 100×80 см



Рис. 5. І. Мельничук. Погляд у мрію. 2020.
Полотно, олія. 50×50 см

культурних центрах (Biriulow, 1996: 110–112). На початку ХХ століття цей засіб формального хроматичного синтезу перейшов у практику майбутніх adeptів українського постімпресіонізму, які знайомилися з новими образотворчими тенденціями модерну, удосконалюючи майстерність в мистецьких закладах Європи.

Дослідження українського постімпресіонізму 2011–2020-х років показало, що в колі піонерів українського модерну цей прийом поширився

у творчу практику: а) О. Мурашка, який познайомився з мюнхенською сецесією на початку 1900-х в період відвідування школи А. Ажбе (Грабарь, 1937: 129); б) А. Маневича, який вчився у Мюнхенської академії мистецтв упродовж 1905–1906-х років; в) Ф. Кричевського, який, подорожуючи Європою під час пенсійного відрядження (1910–1911), зацікавився сецесією під враженням від творчості швейцарського символіста Ф. Годлера та лідера «Віден-

ського сецесіона» І. Клімта (Лобановський, Говдя, 1989: 134); г) українських студентів Краківської академії мистецтв: О. Новаківського періоду 1892–1904-х років; І. Северина, який відвідував заняття упродовж 1905–1907-х років, та М. Бурачека у період 1906–1908-х років. Згадані українські студенти засвоїли цей образотворчий прийом від своїх польських професорів: Л. Вичулковського, Я. Станіславського, С. Виспянського, Ю. Мегоффера та К. Сіхульського (Kossowski, Martini, 2016: 49–63).

Новітні традиції формального хроматичного колоризму, засвоєні українськими адептами модерну на зламі XIX–XX століть від європейських колег, поширилися в образотворче мистецтво України XX–XXI століть. Сьогодні цим засобом пластичного формоутворення користується плеяда сучасних українських постімпресіоністів, творче бачення яких проектується через орнаментальний вимір сецесії: О. Бідношей, Т. Дудка, В. Іванів, В. Колесніков, М. Лунів, І. Мельничук, Л. Павленко (рис. 6), І. Солодовніков (рис. 7–8), А. Чеботару.

Варто згадати, що в період радянської культурної самоізоляції провідником згаданої естетичної платформи був відомий київський постсеціоніст В. Зарецький (1925–1990). Святкова декоративна стихія сецесії і досі популярна в колі київських мистців. Створений І. Мельничуком образ українського діда в картині «Яблуневий спас» одночасно символізує Україну – її історію, пам'ять пращу-

рів, урожай, осінь життя, народну мудрість. Тобто сугестивний діапазон асоціацій постає безкінечно органічним. У портреті привабливе передусім підкреслена етнічна екзотичність, заявлена в розмаїтті її компонентів. Вона відчутна в кольорах, динаміці рухів, конфігурації форм. У портреті синтезовано враження про традиційно-споконвічне й актуально-сучасне, позаяк яскраві барви наче розсувають перспективи майбутнього в часі, створюючи метафоричний образ українства. Цю зачарованість самотності української культури та неутонну жагу до розробок образу сучасного національного героя І. Мельничуку прищепив В. Забашта, в творчості якого портретний жанр займав виняткове місце (Підгора, 1999: 6).



Рис. 7. І. Солодовніков. Вечір над Буковелем. 2020. Полотно, олія. 50×40 см



Рис. 6. Л. Павленко. Космацька верета. 2007. Полотно, олія. 120×80 см



Рис. 8. І. Солодовніков. Портрет Людмили у жовтому платку. 2017. Полотно, олія. 95×85 см.

Кожним колірним відтінком, мазком пензля І. Мельничук переконливо втілює ідею самоідентичності української культури і її унікальної своєрідності. У символічному портреті-метафорі «Яблуневий спас» через поліхромне багатство насичених барв автор об'єктивував уявлення про найкращі риси української нації: її шляхетну велич, непоказну щирість і доброту. У практиці І. Мельничука європейські традиції хроматичного колоризму ар нуво органічно синтезувалися зі звичаями українського народного мистецтва, презентуючи оновлений український стиль. Серед попередників І. Мельничука можна виділити низку видатних українських колористів, які стверджували формальні традиції постімпресіоністичного живопису, заборонені в період засилля радянського соцреалізму: А. Ерделі, О. Шатківського, Г. Глюка, А. Коцку, Т. Яблонську, В. Патику (Павельчук, 2020: 455).

На межі 1990–2000-х років І. Мельничук досяг професійної зрілості, що полягала в цілісності художнього постімпресіоністичного світобачення та наявності відповідних засобів формального образотворення. Значне місце в мистецькій практиці цього періоду посідає жанр натюрморту, реалізований у низці самобутніх образів: «Вікно моєї майстерні» (1998, рис. 9), «Скарби Гуцульщини» (2006), «Натюрморт з цікавим півнем» (2008), «Троянди Херсонеса» (2009). Як у символічних інтерпретаціях О. Новаківського, О. Шатківського

й В. Патику, жанр натюрморту слугує І. Мельничукові творчим простором для розширення образотворчої міфологеми про українську ідентичність.

У цьому жанрі зв'язок з традиціями народного мистецтва органічно виявився через залучення до постановок автентичних керамічних глеків і килимів, які живописець колекціонує протягом багатьох років. Хроматична архітектоніка натюрмортів, як правило, побудована за принципом контрасту основних і взаємодоповнюваних барв. Специфічною рисою натюрмортів І. Мельничука є масштабність презентації. Живописець використовує в постановках велике число розмаїтих об'єктів народного мистецтва. Багатство екзотичних аксесуарів ужиткової народної творчості доповнюється маєтністю колірної гами. Полісемічна різновекторність натюрмортних інтерпретацій («Церковний натюрморт», «Скарби Гуцульщини», «Яблуневий Ренесанс») дає змогу художникові використовувати їх тематично-змістову атмосферу в композиціях (Павельчук, 2020: 861). Отже, натюрморти мають як автономну значущість, так і концептуально-маргінальну.

У жанрі тематичної картини художника 1990–2019-х років можна виокремити низку образів, у яких розкрився незапозичений ліризм авторської міфології І. Мельничука: «Не для мене, а для іншого вона...» (1994), «Колискова для Довбуша» (1997), «Дзвінка» (1998), «На все Воля Божа» (1998), «Істинне життя, або Спів райських птахів»



Рис. 9. І. Мельничук. Вікно моєї майстерні. 1998. 120×100 см



Рис. 10. О. Гарагонич. Хатина у Строкатому. 1992. Оргаліт, олія. 80 × 60 см

(1999), «Новина з полонини» (2004), «Пастка» (2019). Створюючи художні образи, сучасний живописець намагається втілити в сюжеті власні асоціації про глобальні загальнолюдські цінності, історичну пам'ять, народні легенди, звичаї, пісні. Символічно-асоціативне світосприйняття, власне природі постімпресіонізму, дозволило розкрити синергію процесів і сугестивний потенціал змісту. Саме в тематичній композиції І. Мельничука найпродуктивніше втілювалися вагнерівські методи синтезу мистецтв, що дали змогу здійснити художню метаморфозу завдяки творчому процесу «Gesamtkunstwerk» (Вагнер, 1978: 4–7). Символічний колір як засадничий інструмент візуальної комунікації природно комбінувався з експресією фактурних мазків і широко прописаними декоративними площинами.

Непідробною оригінальністю позначений сучасний український міф І. Мельничука про існування гуцульських кентаврів. У власній легенді, що реалізувалася в художньому задумі «Колискова для Довбуша» (1997), художник синтезував образи давньогрецької міфології – кентаврів з типажами українських гуцулів. Так народжується сучасний український фольклор. Отже, у сюжеті зображені гуцульські кентаври, звичайно, у відповідному одязі. «Кожної ночі [гуцульські кентаври] викрадали маленького Довбуша і приносили на Чорну гору, на своє чільне місце біля дзвона. Грали вони йому мелодію на скрипці, звуком якої налаштовували душу маленького Довбуша на істинний шлях і вірність своєму народові», – читаємо авторський коментар про сюжет згаданої картини (Мельничук, 2018: 5). У казковому задумі І. Мельничука наявні мотиви вигаданої історико-культурної події, що компенсуються художнім «перетворенням» завдяки фантазії І. Мельничука. Описаний приклад міфотворення демонструє як практично застосовують технологію «Gesamtkunstwerk», з її характерними «перетворювальними» надможливостями (Іванова, 2005: 86–88). Сам по собі казковий формат презентації, у якому неможливо провести чітку межу між реальним і вигаданим, є ключовою прикметою символічного світогляду, реалізованого у форматі сучасного постімпресіоністичного живопису.

Серед оригінальних тематичних образів можна виокремити картину «Дзвінка» (1998). У сюжеті інтерпретовано українську народну легенду про те, як Довбуш викрав Дзвінку під час весілля і завіз її в гори. Щоб підкреслити значення події, живописець символічно зобразив Довбуша у весільному одязі. Двоє білих коней стоять обабіч його фігури, символізуючи, за висловом автора, «крила» долі,

що звела легендарного героя з чарівною подругою (Мельничук, 2018: 6). Події цього сучасного фольклорного сюжету розвиваються за власним сценарієм-інтерпретацією, придуманою художником. За твердженнями видатного етнографа та фольклориста П. Богатирьова (1893–1971), завдяки «репродуктивному відновленню» з уяви відбувається постійне оновлення та збагачення національних традицій (Богатирев, 1971: 394–395). За науковою теорією П. Богатирьова, творча фантазія І. Мельничука виступає як каталізатор його постімпресіоністичного синтетизму. Трансформаційні технології міфотворення споконвічно доступні народним майстрам, бо це вроджений феномен людської уяви. Тому художники щоденно інтуїтивно користуються засобами синтетичної візуалізації. Тому народні пісні, казки, легенди та релігійні вірування слугують незмінним міфопоетичним підґрунтям для подальших інтерпретацій послідовників постімпресіонізму.

Продуктивність такого підходу демонструє вивчення творчості найвідоміших adeptів постімпресіонізму. Відомо, що П. Гоген (1848–1903) змальовував на головах тайтянських аборигенів золоті німби, синтезуючи образи нецивілізованих язичників з фетишем християнської віри, за що й був відлучений від церкви. У гуцульських портретах польського постімпресіоніста К. Сіхульського (1879–1942) народна тема синтезувалася з «японізованою» естетикою краківського постімпресіонізму (Kossowski, Martini, 2016: 98). Чеський сезанніст В. Шпала (1885–1946) об'єднав засади сезаннізму з традиціями чеського народного мистецтва. Угорські постімпресіоністи А. Фейнеш (1867–1945) та Й. Рипль-Ронай (1861–1927) синтезували засади паризького живопису ар нуво з традиціями народного угорського мистецтва (Hungarian National Gallery, 2007: 140–143). Ужгородський послідовник експресіонізму та постімпресіонізму Е. Контратович синтезував паризькі живописні традиції, засвоєні від свого вчителя А. Ерделі, з українськими обрядовими сюжетами. Народні гуцульські казки про дівчину Світанку, синтезувалися у творчій уяві А. Коцки з проєвропейськими живописними традиціями А. Ерделі, утворивши синтезоване підґрунтя для створення символу української нареченої. Ту саму гогенівську відчайдушність ми сьогодні відкриваємо у сміливих задумах Т. Яблонської, яка замаскувала міф про богиню квітів Флору у подобі юної комсомолки-садівниці на суботнику (Павельчук, 2020: 451). Таким чином, синтезуючись з фольклором, постімпресіоністичне живописне втілення мінялося від століття до століття, адаптуючись до

усе нових сучасних обставин, але художній міф лишився незмінним як і багато століть тому.

На виняткову увагу заслуговує метафоричний образ «Істинна життя, або Спів райських птахів» (1999), творчий задум якого І. Мельничук виношував віддавна, з першого курсу навчання в УАМ (Мельничук, 2016: 4). Знаковий для символічного світобачення сюжет про життя і смерть, що магнетизував уяву піонерів доби модерну, зокрема П. Гогена, В. ван Гога, Г. Клімта, Ф. Кричевського й О. Новаківського, сучасний український постімпресіоніст інтерпретував як глобальну художню ідею сутності буття. Як свідчив І. Мельничук, декілька років він розробляв варіанти композиції, однак збагнув, як утілити художній задум твору лише під час похорон діда Михайла в рідному селі: «Коли тіло винесли на подвір'я для прощання, усі почали плакати. У цю мить заграла похоронна музика. Люди завмерли. Я подивився: життя наче зупинилось. У раптовому стресовому стані від музики село перестало плакати. Це й стало моєю точкою опори для картини. Лише кури та пташки на плоті вели далі своє щасливе життя» (Мельничук, 2018: 5). Побачивши домовину, яку в селі І. Мельничука традиційно оздоблювали кольоровими капамі з квітами, художник збагнув алегоричний зв'язок між труною та символом колиски-човна, що прямує у вічність, одночасно слугуючи кінцем і початком людського життя (Мельничук, 2018: 5). Як згадував митець, саме в ці хвилини до нього зійшло одкровення про рішення картини: «Зрозумів, що людина на Земному світі своєю працею та життям заробляє свої бали в книзі Божій для майбутнього щастя у вічності. Курей перетворив у райських птахів, які співають райську мелодію вічності» (Мельничук, 2018: 6). Твір «Істинна життя, або Спів райських птахів» був написаний у комбінованій техніці, бо, крім олійних фарб, були використані кольорові мінерали, щоб надати картині більшої сакральної таїни. Сугестивний образ життя і смерті художник утілює у масштабній фронтальній композиції гуртового портрета, коли родина померлого й односельчани схилилися в одному пориванні над труною. Хроматичний задум реалізувався через контрверсійний контраст хроматичного та монохромного. Картину таким чином було написано у вигляді формальної площинно-декоративної сти-

лізації, що нагадувала українські народні ікони (Павельчук, 2020: 451).

На першому плані прямо на нижньому краю полотна змальовано яскраву труну, оббиту червоною й золотою тканинами з візерунками. У такому стверджувальному акорді барв символ смерті не сприймається драматично. Яскравий композиційний акцент протиставляється чорній монохромній зоні другого плану, де змальовано односельчан у вигляді живої непохитної «гори». Монолітний образ селян зображено на тлі церковного інтер'єру, що замикає простір третього плану. Група згуртованих людей сприймається як цільний організм – символ народу та нації. Тобто наприкінці 1990-х років І. Мельничук збагнув, як користуватися засобами художньої глобалізації. Силует чорної «гори» селян символізує тимчасове життя, а яскраві кольори труни й церковного інтер'єру – буття духовного, вічного. В пошуках синтетизму І. Мельничук прийшов до розуміння феномену смерті як початку вічного щасливого буття (Павельчук, 2020: 452).

Висновки. Вивчення постімпресіоністичної творчості І. Мельничука 1990–2020-х років показало, що творчі уявлення відомого художника формувалися суголосно з традиціями формального хроматичного колоризму, що органічно синтезувалися з традиціями українського фольклору та народного мистецтва. Формуванню цілісного постімпресіоністичного світогляду сприяло навчання у видатних українських живописців В. Гуменюка та В. Забашти, які були симпатиками паризької школи і долучили І. Мельничука до традицій хроматичного колоризму ще з студентських років. Сьогодні свій творчий досвід І. Мельничук передає учням, викладаючи з 1999 року на кафедрі живопису і композиції НАОМА. Щорічно митець вивозить студентів на пленери до Косова, що посвідчують численні світлина його архіву. У роки нового міленіуму живопис І. Мельничука отримав суспільне визнання. Його твори прикрашають українські експозиції сучасних мистецьких проєктів та експонуються за межами України. Високу фахову професійність митця засвідчує факт, що його регулярно запрошують працювати в Китаї. Проаналізовані твори І. Мельничука 1990–2020-х років належать до визначних взірців сучасного українського постімпресіонізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. Москва : Искусство, 1971. 516 с.
2. Букет Є. Світло творчості. *Макарівські вісті*. 2011. № 25. С. 4.
3. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. Москва : Искусство, 1978. 695 с.
4. Горбачов Д.О., Найдено О.С. Течії, види, жанри в історичному контексті. *Історія української культури* : в 5 т. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5, кн. 1 : Українська культура XX – початку XXI ст. С. 359–383.

5. Грабарь И.Э. Моя жизнь : автобиография. Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. 376 с.
6. Иванова О.Н. Античное наследие в Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера. *Диалог культур – культура диалога* : материалы междунар. науч.-практ. конф., 5–6 сент. 2005 г. : в 2 ч. Кострома, 2005. Ч. 1. С. 86–88.
7. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1989. 208 с.
8. Мельничук І. Біографія. Машинопис. *Особистий архів Ігоря Мельничука*. Київ, 2016. 7 арк.
9. Мельничук І. Коментарі до творів. Машинопис. *Особистий архів Ігоря Мельничука*. Київ, 2018. 7 арк.
10. Новоженець-Гаврилів Г.П. Культурно-мистецькі процеси в середовищі української діаспори 1940–1970-х років: поліваріантність художнього досвіду : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2013. 180 с.
11. Павельчук І.А. Постімпресіонізм в українському живописі XX – початку XXI століття : історичні витoki, джерела інспірацій, специфіка розвитку : дис. ... д-ра мист. : 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020. 878 с.
12. Петрашик В. Пленери Козичанки гуртують мистецькі сили України. *Макарівські вісті*. 2011. № 39. С. 3.
13. Підгора В. Протистояння (Творчість Василя Забашти) : вступ. ст. *Василь Забашта і відродження школи українського пейзажу-картини* : альбом-каталог. Київ : Bona Mente, 1999. С. 6–15.
14. Стельмашук Г. Українські митці у світі : матеріали до історії українського мистецтва XX ст. Львів : Апріорі, 2013. 520 с.
15. Февральський Ю. Весняні фарби Ігоря Мельничука. *Україна і світ сьогодні*. 2002. № 6. С. 7.
16. Biriulow J. Secesja we Lwowie. Warszawa, 1996. 231 s.
17. Hungarian National Gallery. Masters and Masterpieces : album / [preface : L. Bereczky ; editor : Z. Rappai]. Budapest : GMN Repro Studio, 2007. 216 s.
18. Kossowski Ł., Martini M. Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice. Warszawa : Pol. Inst. Studiów nad Sztuką Świata ; Toruń : Tako, 2016. 356 s.

REFERENCES

1. Bogatyrev P.G. Voprosy teorii narodnogo iskusstva [Questions of the theory of folk art]. Moscow : Iskusstvo, 1971. 516 p. [in Russian].
2. Buket Ye. Svitlo tvorchosti [The light of creativity]. *Makarivski visti*, 2011, Nr 25, p. 4 [in Ukrainian].
3. Wagner R. Izbrannye raboty [Selected Works]. Moscow : Iskusstvo, 1978. 695 p. [in Russian].
4. Horbachov D.O., Naiden O.S. Techii, vydy, zhanry v istorychnomu konteksti [Currents, types, genres in the historical context]. *Istoriia ukrainskoi kultury* : in 5 vols. Kyiv : Naukova dumka, 2011. Vol. 5, part 1, pp. 359–383 [in Ukrainian].
5. Grabar I.E. Moia zhizn [My life] : automonography. Moscow ; Leningrad : Iskusstvo, 1937. 376 p. [in Russian].
6. Ivanova O.N. Antichnoe nasledie v Gesamtkunstwerk Rikharda Vagnera [Ancient heritage in Gesamtkunstwerk by Richard Wagner]. *Dialog kultur – kultura dialoga*. Proceedings of the International scientific and practical conference, 2005, September 5–6 : in 2 parts. Kostroma, 2005. Part 1, pp. 86–88 [in Russian].
7. Lobanovskiy B.B., Hovdia P.I. Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [Ukrainian art of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries]. Kyiv : Mystetstvo, 1989. 208 p. [in Ukrainian].
8. Melnychuk I. Biohrafia [Biography] [Typescript]. Igor Melnychuk's personal archive. Kyiv, 2016. 7 sheets [in Ukrainian].
9. Melnychuk I. Komentari do tvoriv [Comments to the works] [Typescript]. Igor Melnychuk's personal archive. Kiev, 2018. 7 sheets [in Ukrainian].
10. Novozhenets-Havryliv H.P. Kulturno-mystetski protsesy v seredovyschi ukrainskoi diaspori 1940–1970-kh rokiv: polivariantnist khudozhnogo dosvidu [Cultural and artistic processes in the Ukrainian diaspora in the 1940s and 1970s : the polyvariance of artistic experience]. PhD dissertation. The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 2013. 180 p. [in Ukrainian].
11. Pavelchuk I.A. Postimpresionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX – pochatku XXI stolittia: istorychni vytoky, dzherela inspiratsii, spetsyfika rozvytku [Post-impressionism in Ukrainian painting of the XX – beginning XXI centuries: Historical origins, sources of inspirations, specifics of development]. Doctoral dissertation. Lviv National Academy of Arts, Lviv, 2020. 878 p. [in Ukrainian].
12. Petrashyk V. Plenery Kozychanky hurtuiut mystetski syly Ukrainy [Kozychanka plein airs unite the artistic forces of Ukraine]. *Makarivski visti*, 2011, Nr 39, p. 3 [in Ukrainian].
13. Pidhora V. Protystoiannia (Tvorchist Vasylia Zabashty) [Confrontation (Creativity of Vasily Zabashta)] : introduction. *Vasyl Zabashta i vidrodzhennia shkoly ukrainskoho peizazhu-kartyny* : album-catalog. Kyiv : Bona Mente, 1999, pp. 6–15 [in Ukrainian].
14. Stelmashchuk H. Ukrainski myttsi u sviti : materialy do istorii ukrainskoho mystetstva XX st. [Ukrainian artists in the world : materials on the history of Ukrainian art of the XX century]. Lviv : Apriori, 2013. 520 p. [in Ukrainian].
15. Fevral'skyy Yu. Vesniani farby Ihoria Melnychuka [Spring paints of Igor Melnychuk]. *Ukraina i svit sohodni*, 2002, nr 6, p. 7 [in Ukrainian].
16. Biriulow J. Secesja we Lwowie [Secession in Lviv]. Warszawa : Krupski i S-ka, 1996. 231 s. [in Polish].
17. Hungarian National Gallery. Masters and Masterpieces : album / [preface : L. Bereczky ; editor : Z. Rappai]. Budapest : GMN Repro Studio, 2007. 216 p. [in English].
18. Kossowski Ł., Martini M. Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice [A Great Wave. Inspiration from Japanese art in Polish painting and graphic art]. Warszawa : Pol. Inst. Studiów nad Sztuką Świata ; Toruń : Tako, 2016. 356 s. [in Polish].